نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی • شماره ٤٤ • پاییز و زمستان ۱۳۹۰

صورت‌های افلاطونی و ارسطویی فلسفه فیلم*

مهدی ازهری راد[۱]، علی شیخ مهدی[۲]**، رضا افهمی[۳]**
[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۲] استادیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۳] استادیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۸/۱۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۱۰/۱۳)

چکیده:

شالوده‌های فلسفی پایداری که افلاطون و ارسطو بنا کردند، علاوه بر دنیای فلسفه، در رویکردهای نظری به هنر نیز تأثیراتی بر جا گذاشت. این مقاله درصدد است این تأثیرات را در حوزه‌ی فلسفه‌ی فیلم بررسی کند و با تقسیم سینما به دو جزء تصویر و حرکت، و دنبال کردن این دو جزء در هنرهای یونان باستان و توجه به شکل‌گیری فلسفه‌ی هنر افلاطون و ارسطو در مواجهه با این هنرها، دیدگاه صاحب‌نظران معاصر، یعنی یان ژاروی و کریستین متز را در زمینه‌ی ارتباط اندیشه‌های این دو فیلسوف بزرگ با فلسفه‌ی فیلم ارزیابی کرده تا به رهیافتی نو در نگرش به صورت‌های افلاطونی و ارسطویی فلسفه فیلم دست یابد. گذر از ساحت فلسفه با تأکید بر هستی‌شناسی و شناخت‌شناسی، به نظریه‌ی هنر و از آنجا به فلسفه‌ی فیلم توسط روش توصیفی-تحلیلی امکان‌پذیر شده است. نتیجه این پژوهش روشن می‌سازد که صورت افلاطونی فلسفه‌ی فیلم، تنها با تأکید بر وجه تصویری، واقعیت شکل گرفته بر پرده‌ی سینما را وانموده‌ی واقعیت اصیل قلمداد می‌کند و بر این اساس سینما یکی از نظام‌های وهم آفرین خواهد بود. اما صورت ارسطویی، با توجه بیشتر به وجه حرکتی و کنش دراماتیک سینمایی، امکان بازنمایی واقعیت اصیل را، به شرط تبعیت از قواعد ژانر، فراهم می‌داند.

واژه‌های کلیدی:

فلسفه‌ی فیلم، افلاطون، ارسطو، تصویر، حرکت.

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول تحت عنوان: «نقش تکنولوژی در رابطه‌میان بازنمایی و واقعیت در رسانه‌های دیداری معاصر (بررسی موردی: سینما)» در دانشگاه تربیت مدرس می‌باشد که به راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم صورت گرفته است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲٤۳٦۲۹۸۱، نمابر: ۸۸۰۰۸۰۹۰-۰۲۱. E-mail: ali sheikhmehdi@modares.ac.ir.

مقدمه

مناسبات میان فیلم و فلسفه را می‌توان از دو منظر مورد توجه قرار داد. منظر اول جایی است که فیلم، مفاهیم فلسفی را به تصویر کشیده و یا روایت می‌کند که می‌توان این نگرش به رابطه‌ی میان فیلم و فلسفه را، تبیین‌کننده‌ی ژانری سینمایی دانست، در حقیقت ما در اینجا با فیلم فلسفی مواجهیم. منظر دوم حالتی است که فیلم به عنوان یک پدیده‌ی شناختی، مورد پرسش‌های فلسفی قرار می‌گیرد که به این منظر "فلسفه‌ی فیلم" گفته می‌شود. پژوهش حاضر ذیل منظر دوم قابل تعریف است. پرسش از ماهیت فیلم اساسی‌ترین مسأله در فلسفه‌ی فیلم است که البته به پرسش‌های بسیاری تقسیم می‌شود که در این مقاله به نسبت فیلم و واقعیت[۱] توجه شده است. در واقع عکاسی و سینما هم رسانه‌ی بازنمایی[۲] هستند و هم هنر بازنمایی، اما بازنمایی‌هایی که عکس در اختیار ما می‌گذارد با بازنمایی‌های حاصل از طراحی یا نقاشی تفاوت دارد و این تفاوت‌ها ناشی از تفاوت در شیوه‌ی تولید عکس و نگاره‌های دست ساخته است (کوری، ۱۳۸۸، ۹۶). این که واقعیت بازنمایی شده در تصویر سینمایی چگونه است؟ مسأله‌ای فلسفی را بوجود آورده که می‌توان با رویکردهای مختلف به آن پاسخ داد که در این مقاله به دو رویکرد افلاطونی و ارسطویی اشاره خواهد شد.

به منظور دست یافتن به تفسیری فلسفی از فیلم، در ابتدا می‌توان آن را به اجزایی بنیادی تحدید کرد. می‌توان فیلم را دارای دو جزء اصلی تصویر و حرکت دانست به طوری‌که اگر هر کدام از این دو جزء وجود نداشته باشد، اطلاق کلمه‌ی فیلم به آن اثر بی‌معنا خواهد بود. در حوزه‌ی نظریه‌ی فیلم که شباهت‌هایی با فلسفه‌ی فیلم در زمینه‌ی پرسش از ماهیت این پدیده دارد، اولین تحلیل‌ها سعی داشتند تا نسبت سینما را با هنرهای زیبای پیش از آن مشخص سازند. آنچه که مورد توجه برخی از نظریه‌پردازان سینما قرار گرفته است، این است که این پدیده با هنرهای تجسمی و دراماتیک قرابت دارد. به عنوان نمونه آندره بازن سینما را بالاترین حد تکامل واقع‌گرایی تجسمی تا دوران خودش می‌داند. به نظر او در سده‌ی پانزدهم نقاشی غرب از آن دلمشغولی کهن که نمایش واقعیت‌های معنوی در فرم مناسب با آن بود دست کشید و کوشید این بیان معنوی را با تقلید هر چه کامل‌تر از جهان بیرون در هم آمیزد، به دلیل نیاز به ایجاد توهم، گرته‌برداری از واقعیت از آن روزگار تا اختراع عکاسی و سینما ادامه داشته است. عکاسی با دستیابی به اهداف هنر باروک، هنرهای تجسمی را از قید شباهت به جهان واقعی آزاد ساخت (بازن، ۱۳۸۹، ۱۲). بنابراین می‌توان عکاسی و سینما را از حیث تصویری امتداد دغدغه‌ی هنرهای تجسمی فیگوراتیو و واقع‌گرا دانست.

از سوی دیگر از نظر بازن، روابط میان تئاتر و سینما قدیمی‌تر و نزدیک تر از آن است که پنداشته می‌شود و تأثیر ناخودآگاه پیشینه و سنت‌های تئاتر بر آن دسته از فیلم‌هایی که آنها را منحصراً و کاملاً سینمایی می‌دانند، بسیار زیاد بوده است. او معتقد است؛ درام روح تئاتر است، ولی این روح گاهی در بدن‌های دیگر حلول می‌کند، با این حال اگر اصرار داشته باشیم که فقط تئاتر را می‌توان دراماتیک نامید، باید تأثیر عظیم آن را مسلم پنداشت و به علاوه باید پذیرفت که سینما کمتر از دیگر هنرها می‌تواند از نفوذ آن بگریزد (بازن، ۱۳۸۹، ۵۸). به طور کلی می‌توان گفت سینما، به خصوص در سال‌های آغازینش و به همین دلیل در مبانی اصیلش، تئاتری است که هنرهای تجسمی را به حرکت در می‌آورد و شاید وعده‌ی کهن جشنواره‌ها را برای ما تحقق می‌بخشد که نوع تکامل یافته و نهایی جشنواره‌های عصر یونان باستان است که در معابد و صحنه‌های تئاتر اجرا می‌شد (عمید، ۱۳۸۷، ۲۶).

با توجه به مطالب مذکور، سؤال مقاله حاضر این است که نظریات افلاطون و ارسطو درباره‌ی هنرهای تجسمی واقع‌گرا و درام چه نسبتی با فلسفه‌ی فیلم برقرار می‌سازد؟ برای دست یافتن به پاسخ این سؤال بایستی اندیشه‌های افلاطون و ارسطو را درباره‌ی این دو وجه هنری، در دوران خودشان، شناخت و سپس نسبت این مباحث را با سینما مورد توجه قرار داد.

پیشینه پژوهش

در حوزه‌ی نظریه فیلم از جمله کسانی که تا حدی به فلسفه‌ی افلاطون توجه کرده ژان لویی بودری[۳] است، البته در منظر بودری وجوه جامعه‌شناسانه (با گرایش‌های آلتوسری) و روان‌شناسانه (با گرایش‌های لاکانی) سینما بر وجه فلسفی آن غلبه دارد و از تمثیل‌های افلاطون بیشتر برای تثبیت نظریات خودش استفاده می‌کند. در بخش فلسفه‌ی فیلم هم یان ژاروی[٤] به صورتی انتقادی به تمثیل غار افلاطون توجه کرده است که در متن مقاله ضمن تشریح داستان غار، نقد ژاروی بر تطابق این تمثیل و سینما، به منظور دست یافتن به تعبیری مناسب از صورت افلاطونی فلسفه‌ی فیلم، تحلیل خواهد شد. کریستین متز[۵] نیز با نگاهی دقیق‌تر نسبت به سایر نظریه‌پردازان به "فن شعر" ارسطو نظر افکنده است و ردِپای آن را در سینما یافته است. عموم این نظریات به دنبال بهره‌برداری از صورت مباحث افلاطون و ارسطو برای تأیید مبانی‌ای هستند که نظریاتشان بر اساس آنها قوام یافته است و کمتر خود نظریات افلاطون و ارسطو به دقت مورد توجه قرار گرفته است. در مورد افلاطون، همانطور که اشاره شد، تمثیل غار و سایه‌های شکل‌گرفته بر دیواره‌ی غار که به مثابه وانموده‌ی[٦] واقعیت اصیل عمل می‌کنند قابلیت بررسی تطبیقی با سینما را دارد و در مورد ارسطو اصل حقیقت‌نمایی[۷] در شعر دراماتیک می‌تواند در بحث ما اهمیت داشته باشد که با توجه به مباحث صورت گرفته حول این دو مسأله می‌توان این فرضیه را مطرح ساخت که صورت افلاطونی فلسفه فیلم، تصویر شکل گرفته بر پرده‌ی

سینما را وانموده‌ی واقعیت اصیل و بی‌بهره از آن قلمداد می‌کند. اما صورت ارسطویی حقیقت‌نمایی را ویژگی اثر سینمایی و عامل ارتباط هنر با واقعیت اصیل، می‌داند.

روش پژوهش

روش مورد استفاده، توصیفی_تحلیلی است. این پژوهش در مبانی نظری و روش‌شناختی خویش بر مفهوم "حیث التفاتی" پدیدارشناسی استوار است، این مفهوم توسط ادموند هوسرل[۸] مطرح گردیده است. او با بیان مسأله‌ی التفات در نظر داشت بگوید که "تفکر، لزوماً و ضرورتاً متغیری می‌خواهد و ناظر به غیر است... آگاهی همیشه درباره‌ی چیزی و روی آورنده به چیزی است" (ریخته‌گران، ۱۳۸۸، ۱۸-۱۷). حیث التفاتی، ارتباط میان سوژه (فاعل شناسا) و ابژه (موضوع شناسایی) را ناگزیر می‌داند، در نتیجه می‌توان گفت از این منظر با تغییر ابژه‌ها، سوژه‌ها نیز تغییر می‌کنند. اگر این موضوع را به حوزه‌ی فلسفه تعمیم دهیم به این نتیجه خواهیم رسید که فلسفه‌های مضاف از جمله فلسفه‌ی هنر، که از اتصال دو ساحت تأملات ذهنی و مصادیق عینی حکایت دارد، تابع تغییرات صورت گرفته در مصادیق عینی خواهند بود. فیلسوف ناگزیر است تعریف خود از هنر و بایدها و نبایدهایش را از مواجهه با مسایل موجود در هنر دوران خویش استخراج کند.

به همین تناسب در بحث این مقاله می‌توان گفت فلسفه‌ی هنر افلاطون و ارسطو مطابق با التفاتی که به ویژگی‌های هنر دوران خودشان داشته‌اند، شکل یافته است و تعاریف آنها از هنر را نمی‌توان فارغ از زمان و مکان و نوع آثار دوران خودشان ارزیابی کرد. بنابراین برای اینکه فلسفه‌ی سینما را از منظر افلاطونی و ارسطویی مورد ارزیابی قرار دهیم، بایستی ابتدا فلسفه‌ی هنر افلاطون و ارسطو را در مواجهه با هنرهای یونان باستان بازشناسی کنیم و سپس نسبت سینما را با فلسفه‌ی افلاطون و ارسطو، به خصوص با تأکید بر تمثیل غار و فن شعر، به دقت مورد توجه قرار دهیم.

بازخوانی فلسفه هنر افلاطون با توجه به نسبت آن با هنر یونان باستان

رویکردهای افلاطون به هنر را می‌توان به سه بخش تقسیم کرد، البته باید توجه داشت که این سه رویکرد، هر کدام به مصادیقی خاص از عالم هنر اشاره دارند و نه اینکه افلاطون با بازاندیشی بنیادین در نظرگاه‌هایش سه دیدگاه مختلف در مورد کل عالم هنر داشته باشد. اولین رویکرد او به هنر را می‌توان رویکرد عرفانی نامید. به عنوان مثال در رساله‌ی تیمائوس، افلاطون درباره‌ی اصوات تند و آرام، زیر و بم و چگونگی ترکیب آنها، معتقد است این اصوات برای فرزانگان خوشی معقول، با تقلید از هماهنگی الهی به همراه می‌آورند (بینای مطلق، ۱۳۸٦، ۲٦). رویکرد سیاسی_تربیتی، نوع دیگری از رویکردهای افلاطون به هنر را تشکیل می‌دهد که به طور مشخص در رساله سوم جمهوری بیان شده است. اینکه شاعران و هنرمندان را بایستی، به دلیل گمراه ساختن جوانان، با احترام از آرمان‌شهر بیرون راند، جان‌مایه‌ی این نوع از نگاه افلاطون به هنر است. در نهایت، سومین رویکردی که می‌توان برشمرد، منظر هستی‌شناسانه به هنر است که این رویکرد در چارچوب پژوهش ما واقع می‌شود. در این دیدگاه که در رساله‌ی دهم جمهوری بیان شده است، تنها نسبت هنرهای تجسمی و واقعیت مورد توجه قرار گرفته است که در ادامه به تشریح آن خواهیم پرداخت. اما پیش از آن وضع هنرهای تجسمی را در دوران افلاطون بررسی می‌کنیم.

افلاطون از اواخر قرن پنجم تا اواسط قرن چهارم پیش از میلاد می‌زیسته که در این دوران، هنر یونان باستان دو دوره‌ی بسیار مهم تاریخی خود را سپری کرده است. به عبارت دیگر افلاطون در اواخر دوران کلاسیک هنرهای تجسمی یونان باستان و اوایل دوران هلنیستی، نظام فلسفی خویش را بنیان نهاده است. نقاشی و به خصوص پیکرتراشی دو هنر تجسمی اصلی یونان قلمداد می‌شده است. این هنرها از آغاز تمدن یونانی تا اواخر دوران کلاسیک، سیری را طی کرده که در جهت دست یافتن به زیبایی کمال مطلوب و تسلط بر ساختار پیکره آدمی بوده است. البته، گرچه در نزد یونانیان آن دوران پیکره‌ی انسان به شکل کمال مطلوب نمایانده شده است، اما خود انسان به عنوان یک فرد حقیقی و کامل پنداشته نمی‌شد و در نتیجه موضوع مناسبی برای تصویر کردن به شمار نمی‌رفت (گاردنر، ۱۳۸۷، ۱۳۷-۱۳٦). اما در اواخر دوران کلاسیک و دوران هلنیستی مسیر تحول هنرهای تجسمی یونانی تغییر یافت. در پیکرتراشی این دوران، پراکسیتلس[۹] با آثارش راه را برای نمایاندن واقع‌گرایی تجسمی در ظرافت‌کاری‌های سطح پیکره‌ها هموار کرد، اسکوپاس[۱۰] و لوسیپوس[۱۱] نیز مقدمات بهره‌گیری از موضوعات هلنی همچون درد، رنج و عذاب را که مستلزم نیرو، عمل و عاطفه‌ی دراماتیک بود، فراهم آوردند (گاردنر، ۱۳۸۷، ۱۵۵-۱۵٤). بنابراین هنرهای تجسمی در زمانه‌ی افلاطون از آرمان‌گرایی در تجسم پیکره به سمت واقع‌گرایی حرکت کرده است.

برای درک بنیان‌های نظریه‌ی هنر افلاطون، علاوه بر بیان ویژگی هنر در دوران او، بایستی به تمثیل غار در رساله‌ی هفتم جمهوری نیز توجه کرد. ویژگی اساسی این تمثیل این است که علاوه بر نشان دادن مسایل اساسی هستی‌شناسانه و شناخت‌شناسانه افلاطون، هم به نظریه‌ی هنر افلاطون که در رساله‌ی دهم جمهوری بیان شده است مربوط می‌شود و هم برای بررسی فلسفه‌ی سینما قابل تعمیم است. تمثیل غار را می‌توان، به سه مرحله‌ی اساسی تقسیم کرد.

مرحله‌ی اول توصیف مردمانی است که در مکانی غارگونه زندگی می‌کنند و از کودکی، در حالی که در زنجیر بوده‌اند، در این مسکن می‌زیسته‌اند و فقط چیزهایی را می‌دیده‌اند که در مقابل‌شان قرار می‌گرفته است. در پشت سر آنها نوری وجود دارد که حاصل سوختن آتش است. میان این آتش و زندانیان، دیوار کوتاهی در عرض غار ساخته شده است. آدمیانی در طول این دیوار در حال حمل اشیای دست‌سازی هستند، برخی

از آنها با یکدیگر حرف می‌زنند و صدای‌شان به گونه‌ای منعکس می‌شود که بر دیواری که سایه‌ها روی آن نقش بسته است طنین می‌اندازد (افلاطون،۱۳٤۸، ۳۹٦-۳۹۵)، در نتیجه مردمان در بند، غیر از سایه‌های اشیا چیزی نمی‌بینند. طبق تفسیر خود افلاطون؛ مسکن غارگونه تصویر جایگاه اقامت ما یعنی عالم محسوسات است (افلاطون،۱۳٤۸، ٤۰۰). مرحله‌ی دوم با آزاد شدن تعدادی از زندانیان غار آغاز می‌شود و همراه آن آزادی، نادانی و جهالت آنان نیز رخت بر می‌بندد. اما روشنایی درخشنده‌ی آتش درون غار آنها را از نگریستن به اشیایی که موجودیت بیشتری نسبت به سایه‌ها دارند، عاجز خواهد کرد (هایدگر،۱۳۸۲، ۱۰٤-۱۰۳). در مرحله‌ی سوم کسی که از غل و زنجیر رهایی یافته، به خارج غار و به فضای آزاد می‌رود که همان عالم ایده (عالم معقول) است. در آنجا همه چیز نمایان است و خود اشیا توسط روشنایی که از خورشید ساطع می‌شود، دیده می‌شوند، در آنجا آزادشدگان با حقیقی‌ترین جلوه‌ی اشیا روبرو می‌شوند (هایدگر،۱۳۸۲، ۱۱۰-۱۰٤).

در رساله‌ی دهم جمهوری، افلاطون برای تعیین جایگاه هنر در نظام هستی‌شناسی خویش، مثالی درباره‌ی یک تختخواب می‌زند و آن را در سه سطح شرح می‌هد؛ سطح اول صورت حقیقی تختخواب است در عالم ایده، سپس از تختخوابی سخن می‌گوید که بوسیله‌ی نجار و از روی صورت حقیقی آن ساخته شده است و در پایین‌ترین سطح به تصویر تختخوابی اشاره دارد که بوسیله‌ی نقاش ترسیم شده است و آن را رونوشتی از روی رونوشت می‌داند و می‌گوید هنرمند تنها آینه‌ای را در برابر طبیعت می‌گیرد و یک صورت وهمی از آن بوجود می‌آورد (افلاطون، ۱۳٤۸، ۵۵۹-۵۵۷). به این دلیل معتقد است هنر (خصوصاً نقاشی واقع‌گرا) سه مرتبه از حقیقت دورتر است. این سه سطح با سه مرحله‌ی تمثیل غار در تناظر است، سایه‌ها را می‌توان همان آثار هنری دانست که توسط انسان‌ها تولید می‌شود، اشیای درون غار صورت محسوس یا فیزیکی و اشیای بیرون غار صورت حقیقی یا متافیزیکی شی هستند. در اینجا حرکت از هر سطح به سطح دیگر با فرآیند بازنمایی یا تقلید[۱۲] همراه است، هنرهای تجسمی واقع‌گرا تصویر تقلیدگونه‌ی صورت محسوس یا امرجزئی و متغیر است و صورت محسوس تصویر بازنماینده‌ی صورت حقیقی یا امر کلی و ثابت.

اگر موضوعات مطرح شده‌ی فوق را در مواجهه با هنرهای تجسمی دوران افلاطون بررسی کنیم، معلوم می‌شود که فلسفه هنر او نقدی است بر تمایل به واقع‌گرایی بصری و روزمره در این نوع از هنرها که به تدریج در یونان آن دوران در حال گسترش بود. سایه‌ی شیء در تمثیل غار توهم وجود آن شیء است، توهمی که در هنرهای تجسمی واقع‌گرا دغدغه‌ی اصلی هنرمند است.

صورت افلاطونی فلسفه فیلم

تمثیل غار افلاطون، همچنان که در انطباق با نظریه‌ی هنر افلاطون بود، الگوی مناسبی برای بررسی هستی سینما است. در اینجا یکی از مهم‌ترین بحث‌های شکل گرفته حول این تمثیل در حوزه‌ی فلسفه‌ی فیلم، با بررسی نظریات "یان ژاروی" دنبال می‌شود. او در کتاب "فلسفه‌ی فیلم" بیشتر به جنبه‌های هستی‌شناسانه و شناخت‌شناسانه‌ی تطابق این تمثیل و سینما توجه دارد و به بررسی این گونه تطبیق می‌پردازد. ما در اینجا ضمن تشریح تحلیلی که ژاروی از این تطابق انجام داده، به نقد نظام‌مند نظرگاه او خواهیم پرداخت تا با توجه به منظر انتخاب شده در این مقاله، به رهیافتی نو و دقیق‌تر از صورت افلاطونی فلسفه‌ی فیلم دست یابیم.

ژاروی درباره‌ی مواجهه‌ی مخاطبان با فیلم عقیده دارد؛ تماشاگران فیلم (شبیه افراد غار) محدود و مقید نیستند، بلکه توجه خود را بر منشأ رو به جلوی نور و صدا متمرکز می‌کنند و می‌کوشند عوامل مختل‌کننده‌ی حواس را حذف کنند. منبع نوری در بالا و پشت سر آنها وجود دارد که سایه‌هایی را بر دیوار جلویی منعکس می‌کند. این سایه‌ها صرفاً بازتولید اشیاء در جهان واقعی محسوب می‌شوند. اصواتی که خلق می‌شوند ظاهراً از سمت همان سایه‌ها و از درون آنها خارج می‌شود. پس ما هربار هنگام تجربه‌ی دیدن یک فیلم، در همان شرایطی قرار داریم که افلاطون هنگام تجربه‌ورزی با تفکر، درگیر آن بود. با این همه، اگر یکی از تماشاگران فیلم باور کند که واقعیت چیزی به غیر از سایه‌ی اشیاء و مصنوعات نیست، در آن صورت از اینکه تماشاگر مزبور ارتباط خود را با واقعیت از دست داده است شگفت‌زده می‌شویم. از نظر ژاروی اینکه تماشاگر فیلم محدود و مقید نیست، سبب می‌شود تمام تفاوت‌هایی را که میان جهان واقعی و جهان‌های فیلم وجود دارد تجربه کند و همین امر او را قادر می‌سازد میان این دو جهان تفاوتی قائل شود (ژاروی،۱۳۸۲، ۸۵-۸٤).

ژاروی معتقد است جهان فیلم در واقع، بخشی از جهان واقعی است. هنگام تماشای فیلم، ما به مفهوم تحت اللفظی کلمه، به هیچ‌وجه از جهان واقعی خود خارج نمی‌شویم تا به جهانی غیرواقعی برویم. کاری که ما می‌کنیم خلق شرایط واقعی در جهان واقعی خودمان است، چیزی که به ما امکان می‌دهد از طریق تخیل، جهانی را که می‌شناسیم تجربه کنیم، عالمی که هم از جنبه‌ی شناختی و هم از نظر عاطفی، واقعی نیست. از نظر ژاروی جذابیت فیلم برای بیننده_شنونده چیزی از قبیل توهم نیست. این توهم اختیاری است و نمی‌توان آن را فرار از واقعیت محسوب کرد. او در نهایت، از تحلیلش این نتیجه را می‌گیرد که اینکه ما زندانیان غار نیستیم فقط یک فرضیه است، فرضیه‌ای که آن را دائماً به کمک آزمایش احساس خود در باب واقعیت، در ذهن حفظ می‌کنیم. به‌عبارت دیگر، ما از طریق فیلم، به شیوه‌ای بازیگوشانه، با جهان ظاهری روبه‌رو می‌شویم و از این رهگذر خط مرزی میان واقعی و غیر واقعی را ترسیم می‌کنیم (ژاروی،۱۳۸۲، ۸۸-۸۵).

برای تحلیل نظرگاه ژاروی، مباحث فلسفی پیرامون این تمثیل را به دو بخش هستی‌شناسی و شناخت‌شناسی تقسیم می‌کنیم؛ در بخش هستی‌شناسی، بایستی این مسأله را تأکید کرد که افلاطون از دو جهان سخن می‌گوید، جهان محسوسات یا ظواهر و جهان معقولات. او همچنین درون عالم محسوسات میان دو موقعیت

تفاوت قایل می‌شود، میان سایه‌ها و اشیای محسوس درون غار. همین سایه‌هاست که همانطور که با عالم هنر مطابقت داشت می‌تواند با جهان فیلم قابل تطبیق باشد. اما ژاروی میان جهان ظاهر و جهان واقعی (جهان معقول) که مورد نظر افلاطون است، تفکیکی قایل نشده است، یا به عبارت دیگر جهان ظاهر افلاطون را همان جهان واقعی دانسته است. در حالیکه این موضوع قطعی است که از نظر افلاطون ایده‌ی اشیا (به منزله‌ی واقعیت اصیل آنها) نامتحرک و غیر منفعل باقی می‌ماند و صرف وجود کمال آنها موجب به فعلیت درآمدن نیروهای اشیای طبیعی می‌شود (گاتری،۱۳۷۸، ۲۷۸). بنابراین تفسیر ژاروی با نگرش فیزیکی به تمثیل غار صورت گرفته است و نه دیدگاهی متافیزیکی که هدف اصلی افلاطون بوده است.

در حوزه‌ی شناخت‌شناسی نیز عدم تفکیک واقعیت فیزیکی و واقعیت متافیزیکی (حقیقت) باعث شده است بحث ژاروی از تمثیل فاصله داشته باشد. آن‌چه ژاروی حرکت آزادانه‌ی تماشاگر میان جهان فیلم و جهان واقعی می‌داند، اگر با تعابیر افلاطون بیان شود حرکت میان سایه‌ها و ظواهر اشیا در جهان محسوس است. در عین حال، بایستی به منظور افلاطون از جهان سایه‌ها نیز توجه داشت. به نظر افلاطون، که از تمثیل غار قابل برداشت است، عده‌ی زیادی از مردم در این جهان اسیر تصاویر سایه‌گون مصنوعات بشری هستند و این تصاویر را که توسط تعدادی انسان تولید می‌شوند واقعیت می‌دانند. به نظر می‌رسد منظور او از جهان سایه‌ها، که درون جهان محسوس قرار دارد، تصورات ما از جهان باشد. مراتب شناخت در معرفت‌شناسی افلاطون، متناظر با مراتب عالم هستی از نظر او یعنی عالم محسوس و عالم معقول است. او شناسایی را نیز به همین منوال، دو صورت می‌داند، گمان[۱۳] و معرفت[۱۴]. گمانی که به تصاویر و سایه‌ها تعلق می‌گیرد، وهم یا خیال[۱۵] نامیده می‌شود که پست‌ترین سطح معرفت است و گمان متعلق به اشیای محسوس، عقیده[۱۶] خوانده می‌شود. اما معرفت متعلق به امور ریاضی را تعقل یا استدلال عقلی[۱۷] و معرفت به ایده را علم (فهم)[۱۸] می‌خواند. طبق تشبیه غار، فرآیند تکامل معرفتی بشر از پایین‌ترین مرتبه یعنی پندار و خیال شروع شده، به عقیده، سپس به تعقل و در نهایت به علم می‌رسد (کاپلستون، ۱۳۸۰، ۱۸۱).

بنابراین انسان از نظر افلاطون، در ابتدا زندانی تصوّرات و خیالات خویش از واقعیت محسوس است که آن هم توسط انسان‌های دیگری ساخته و پرداخته شده است که نمونه‌اش عالم هنر است. از این جهت شاید حتی خروج از این تصورات و مواجهه با صورت محسوس عالم به این سادگی نباشد که ژاروی بیان می‌کند. در واقع تفسیر ژاروی از این تمثیل، مفاهیمی را بر آن تحمیل کرده است که با دیدگاه افلاطون همخوانی ندارد.

در نهایت از منظر صورت افلاطونی فلسفه فیلم و برخلاف تفسیر ژاروی از آن، سینما یکی از توهمات ممکنی است که برای انسان وجود دارد و به همراه سایر نظام‌های وهم‌آفرین، درون دنیای ظاهری ما قرار دارد و مرز میان این نظامات و جهان محسوس با حمله‌ی سینما همواره مورد تردید قرار می‌گیرد چون سینما با این قرائت، گرچه معرفت‌بخش نیست اما قابلیت تبدیل شدن به وانموده (تصاویر برخاسته از وهم)، از طریق تقلید از دنیای ظاهر را دارد. اما نکته‌ی مهم، که باز هم در برداشت ژاروی مغفول مانده است، این است که افلاطون به هنرهای روایی دوران خودش، از منظری فلسفی توجه نکرده است و تحلیل هستی‌شناسانه‌ی او محدود به هنرهای تجسمی واقع‌گرا گشته است. بنابراین صورت افلاطونی فلسفه‌ی فیلم محدود به وجه تصویری سینما شده است، وجهی که ریشه در دغدغه‌ی واقع‌گرایی در هنرهای تجسمی دوران او دارد.

بازخوانی فلسفه هنر ارسطو در مواجهه با هنر یونان باستان

ارسطو شاگرد افلاطون و همچنین ناقد او در برخی از اصول فلسفی‌اش بوده است. نظریات او درباره‌ی شعر و هنر از نظریات افلاطون وسیع‌تر و منظم‌تر است. بطوریکه یک رساله‌ی ظاهراً ناتمام به نام "فن شعر" دارد که می‌توان گفت نظریه‌ی هنر او در آن مندرج شده است. ارسطو در بین انواع حکمت (فلسفه) به خصوص به روایت شارحان مشایی و نوافلاطونی علاوه بر حکمت نظری و حکمت عملی به نوع سومی هم قایل بوده است که حکمت شعری نامیده شده است. البته او درباره‌ی این نوع اخیر حکمت با دقت و تفصیلی که درباره‌ی انواع حکمت نظری و عملی بحث کرده است به تحقیق نپرداخته اما این طرز تلقی او از ابداع و هنر حاکی از اهمیت هنر در نظام فلسفی او است. با وجود اینکه رساله‌ی فن شعر نه درباره‌ی تمام انواع شعر بحث دقیقی دارد و نه درباره‌ی تمام انواع صناعت، ولی جوهر اصلی تعلیم وی را درباره‌ی حکمت شعری تا حدی می‌توان از آن استنباط کرد (زرین‌کوب، ۱۳۶۹، ۱۰۴-۱۰۲).

حکمت شعری از نظر ارسطو، متوجه امری خارج از خویش است و هدف آن تقلید و تصویر امر دیگرست، به عقیده‌ی وی منشاء تمام هنرها غریزه‌ی تقلید است و از لذتی که از تقلید حاصل می‌شود البته این لذت در نزد ارسطو، ناشی از لذت حاصل از معرفت است چون موضوع تقلید در شعر و هنر عبارتست از عالم واقع (زرین‌کوب، ۱۳۶۹، ۱۰۴-۱۰۲)، خود او می‌نویسد: "مشاهده‌ی تصاویری که شبیه اصل باشند موجب خوشایندی می‌شود زیرا ما از مشاهده این تصاویر اطلاع و معرفت به احوال اصل آن صورت‌ها پیدا می‌کنیم و آنچه را در آن صورت‌ها بدان دلالت هست در می‌یابیم" (ارسطو، ۱۳۶۹، ۱۱۷). به نظر می‌رسد به همین دلیل است که ارسطو به مطالعه‌ی صورت‌گرایانه‌ی تراژدی (یکی از انواع شعر دراماتیک) می‌پردازد تا از طریق تحلیل "صورت اثر"، به عنوان محصول هنر، چگونگی کسب معرفت از طریق هنر شعر را تشریح کند.

در مورد وضعیت شعر دراماتیک در دوره‌ی ارسطو باید گفت؛ تراژدی نویسان بزرگ یونان باستان در دوران ارسطو، دیگر حضور نداشتند. تمام مدارک و اسناد باقیمانده نشان می‌دهند که تراژدی یونان بعد از آنها دیگر قادر نبود در این زمینه چیزی نو عرضه کند و بیشتر اجراهای جدید درام‌های کلاسیک اهمیت یافته

بود (کیندرمن، ۱۳٦٥، ۱۳۰-۱۲۹). بنابراین با توجه به این ویژگی تئاتر دوران ارسطو، امکان تحلیل کلی و ساختاری درام یونان باستان، با تأکید بر تراژدی، برای او بوجود آمد.

ارسطو در تعریف تراژدی می‌نویسد: "تراژدی تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه‌ای معین... و این تقلید بوسیله‌ی کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه اینکه بواسطه‌ی نقل و روایت انجام پذیرد" (ارسطو، ۱۳٦۹، ۱۲۱). او همچنین معتقد است در تراژدی شش جزء وجود دارد که مهم‌ترین آنها "افسانه‌ی مضمون" است یعنی ترکیب کردن و بهم درآمیختن افعال، چون به نظر او تراژدی تقلید سیرت و خصلت اشخاص داستان نیست بلکه تقلید کردار و زندگی و سعادت و شقاوت است (ارسطو، ۱۳٦۹، ۱۲۳). بدین صورت می‌توان گفت برای ارسطو در درجه‌ی اول، حرکات اهمیت دارند نه شخصیت‌ها (کیندرمن، ۱۳٦٥، ۱۳٤). به عبارت دیگر، از نگاه او روایت دراماتیک و کنش محورانه بر شخصیت‌پردازی بر اساس توصیف و روایت سوم شخص برتری دارد. این موضوع در تمثیل غار افلاطون و نظریه‌ی هنر او معکوس است چون افلاطون تنها به تصویر اشیا و اشخاص پرداخته است و به نسبت میان اشخاص با یکدیگر و با اشیا، که به سبب حرکت و کنش ایجاد می‌شود توجهی نداشته یا به عبارت بهتر چون موجود سایه‌وار را بی‌بهره از واقعیت اصیل دانسته است. برای او، حرکت و نسبت‌های ایجاد شده بر اساس آن، معنا و مفهوم جدیدی ایجاد نکرده و نمی‌تواند تصاویر را از عالم توهم خارج سازد.

نکته‌ی مهم دیگری که در تعریف تراژدی ارسطو وجود دارد، "اندازه‌ی کردار" است. ارسطو می‌نویسد: "معلوم شد که تراژدی عبارتست از تقلید کردارهای تام که اندازه‌ای معین داشته باشد... امر تام امری است که آغاز و واسطه و نهایت داشته باشد" (ارسطو، ۱۳٦۹، ۱۲٥). منظور ارسطو از امر تام یا کامل این است که اثر از سلسله مراتب علت و معلولی تبعیّت کند و رویدادها پشت سر هم، به گونه‌ای قرار گیرند که رویداد آغازین علت رویداد میانه باشد و رویداد میانه علت رویداد نهایی، او این عمل را "حسن تألیف" می‌داند و نتیجه می‌گیرد که "افسانه‌هایی که مضمون تراژدی است برای این که به حسن تألیف موصوف باشند نباید تألیف آنها چنان باشد که بر حسب اتفاق و تصادف در یک‌جا آغاز گردند و در جایی دیگر پایان یابند" (ارسطو، ۱۳٦۹، ۱۲٥). توصیفات ارسطو بیانگر این مطلب است که اگر بخواهیم یک اثر دراماتیک را تراژدی بنامیم بایستی تابع این قواعد ژانر، که برخاسته از منطقی مشخص است، باشد.

او همچنین معتقد است که اثر از آنجا که از واقعیت حکایت می‌کند حقیقت‌نما است. مراد او از حقیقت‌نمایی این است که وقایع و اعمال باید محتمل الوقوع باشند (شمیسا، ۱۳۷۸، ۳۷۷). خود ارسطو می‌نویسد: (در درام) "امر محالی را که وقوع آن محتمل به نظر می‌رسد، باید بر امری ممکن که باورکردنی به نظر نمی‌آید ترجیح داد و موضوعات هم نباید از اجزائی تألیف بیابد که غیر معقول باشند... اما اگر شاعر جزئی غیرمعقول را در داستان داخل بکند ولی قدرت این را داشته باشد که به آن امر غیر معقول سایه‌ای از حقیقت بیندازد، در این صورت حق دارد که این کار را با وجود آن که کاری عبث هست تعهد بنماید" (ارسطو، ۱۳٦۹، ۱٦۲-۱٦۱). این موضوع ویژگی اصلی حکمت شعری مورد نظر ارسطو است و نوع معرفت ناشی از آن را بیان می‌کند که در بررسی تفاوت‌های شعر و تاریخ این معرفت آشکارتر می‌شود. او می‌نویسد: از آن‌چه گفتیم، چنین بر می‌آید که کار شاعر آن نیست که امور را آن چنان که روی داده است به درستی نقل کند، بلکه کار او این است که امور را به آن نهج که ممکن هست اتفاق افتاده باشد روایت نماید و البته امور بعضی به حسب احتمال ممکن هستند و بعضی دیگر به حسب ضرورت. تفاوت بین مورخ و شاعر در این است که یکی از آنها سخن از آن‌گونه حوادث می‌گوید که در واقع روی داده است و آن دیگر سخنش در باب وقایعی است که ممکن است روی بدهد. از این رو است که شعر، فلسفی‌تر از تاریخ، و مقامش بالاتر از آن است. زیرا شعر بیشتر حکایت از امر کلی می‌کند در صورتی‌که تاریخ از امر جزیی حکایت دارد (ارسطو، ۱۳٦۹، ۱۲۸).

ارسطو با وجود اینکه عالم ایده را قبول نداشت و برخلاف افلاطون حس را معتبر می‌شناخت. با این فرض افلاطون موافق بود که امور جزیی مختلف به یاری برخورداری از کیفیتی مشترک از نام واحدی برخوردار می‌شوند که از آن به کلیت یا صورت تعبیر می‌کند، اما این کلیات یا صور در عالم متعالی ایده نیست بلکه در همین عالم است. او همچنین با این نظر افلاطون موافق بود که صور متعلّق واقعی معرفت هستند اما به نظر او در این عالم محسوس و قابل رؤیت هستند، در نتیجه فیلسوفان در همین عالم و به یاری حس و عقل می‌توانند به تحقیق و مطالعه‌ی آن بپردازند (هرست‌هاوس،۱۳۸۸، ۳٦). بنابراین در اندیشه‌ی ارسطو، عالم ایده‌ی افلاطونی به صور کلی تبدیل می‌شود و در نتیجه واقعیت اصیل به عنوان آنچه که برای تقلید قابل اهمیت است به صور کلی تعلّق می‌گیرد. ارسطو هنر را به دلیل بازنمایی صور کلی، بالاتر از تاریخ قرار می‌دهد اما در نظر افلاطون هنر امر جزئی را بازنمایی می‌کند و در نتیجه نمی‌تواند جایگاه مهمی داشته باشد بنابراین ارسطو جایگاه هنر بازنمایانه را یک پله بالاتر برده است و از این جهت بازنمایی هنری را مطلوب شمرده است.

صورت ارسطویی فلسفه فیلم

کریستین متز در مقاله‌ای تحت عنوان "گفتن و گفته: به سوی سقوط حقیقت‌نمایی در سینما"، مفهوم حقیقت‌نمایی ارسطو را به سینما تعمیم داده است. مفهومی که شالوده‌ی اصلی حکمت شعری و معرفت هنری ارسطو را تشکیل می‌دهد، ما ضمن بررسی مقاله متز، به نقد نگاه او نیز می‌پردازیم تا به نگرشی نو از صورت ارسطویی فلسفه فیلم دست یابیم.

از نظر متز، ارسطو امر حقیقت‌نما را همچون چیزی که از نظر افکار عامه ممکن است، تعریف کرد و به این وسیله آن را چیزی که در انظار آدم‌های آگاه ممکن است، متمایز نمود. همچنین بر اساس حقیقت‌نمایی که در اندیشه‌ی ارسطو حضور دارد، هر چه که با قوانین جا افتاده‌ی یک ژانر هماهنگ باشد، حقیقت‌نماست (متز،

۱۳۷٦، ۳۱٦). در مورد این نظر متز باید گفت که ارسطو هیچ‌گاه در "فن شعر"، حقیقت‌نمایی را به نظر افکار عامه معطوف ندانسته است و در عوض در لابلای بیان ویژگی‌های تراژدی، تبعیت از افکار عامه را مذموم می‌داند، به عنوان مثال در وصف افسانه مضمون (ارسطو، ۱۳٦۹، ۱۳۵) و در بیان اوصاف گفتار شاعرانه (ارسطو، ۱۳٦۹، ۱٥٤)، او اساساً میان سه نوع تقلید تفاوت قائل می‌شود؛ به نظر او شاعر "اشیا را باید، یا چنانکه بوده‌اند و هستند تقلید کند، یا آنها را باید چنان‌که مردم می‌گویند و یا به نظر وی چنان می‌آید تصویر کند و یا اینکه آنها را طوری تقلید کند که باید آن‌طور باشند" (ارسطو، ۱۳٦۹، ۱٦۳-۱٦۲)، که با توجه به دیدگاه‌های ارسطو که بیان شد، او بازنمایی حقیقت‌نما را در نوع سوم تقلیدی که بر می‌شمرد متجلی می‌داند. اما بخش دیگر نظر متز درست است و همانطور که در بخش قبل هم ذکر شد، ارسطو تبعیت از قواعد ژانر را اصل مهمی می‌داند که سبب ظهور امر حقیقت‌نمامی‌شود.

در بخش دیگری از آن مقاله، متز می‌نویسد: امر حقیقت‌نما فرهنگی و اختیاری است؛ یعنی خط مرز بین امکاناتی که مستثنی می‌شوند و امکاناتی که ابقا می‌شوند بسته به کشور، دوره، نوع هنر و ژانر تفاوت قابل ملاحظه‌ای با یکدیگر پیدا می‌کنند، اما این گوناگونی‌ها بر محتوای حقیقت‌نمایی مؤثرند نه بر جایگاه آن که عبارتست از نفس وجود خط مقسمّی که در کنش واقعی امکانات را محدود می‌کند (متز، ۱۳۷٦، ۳۲٤-۳۲۳). این دیدگاه هم در تقابل با حقیقت‌نمایی ارسطویی قرار می‌گیرد زیرا درست است که از منظر ارسطویی حقیقت هنری مستقیماً به حقیقت زندگی مرتبط نیست، اما از نظر او این موضوع به معنای تبعیت حقیقت هنری از گفتمان‌های فرهنگی نیست بلکه تابع امر کلی است، در واقع کلیت ارسطویی از نظر "فارغ بودن از انواع انسانی" شباهت زیادی به ایده‌ی افلاطونی دارد.

آنچه که در صورت ارسطویی فلسفه‌ی فیلم اهمیت دارد و به نظر می‌رسد متز به دلیل ورود به مباحث فرهنگی و گفتمانی به آن بی توجه بوده است، همان توجه بیشتر ارسطو به کنش و حرکت به جای توصیف فارغ از کنش است. ارسطو معتقد است اگر این حرکت دراماتیک تابع قواعد ژانر شود (قواعدی که خود نیز تابع امر کلی است)، می‌تواند بازنمایی حقیقت محسوب شود. اما تقدم حرکت نسبت به توصیف، در دیدگاه ارسطویی سبب شده است او کمتر به بازنمایی ایستای اشخاص و اشیا توجه کند، مسأله‌ای که به نظر می‌رسد در تئاتر از اهمیت کمتری برخوردار است اما در سینما به دلیل ماهیت تصویری آن و عدم حضور واقعی اشخاص و اشیای درون قاب تصویر، نیاز به توجه بیشتر دارد.

نتیجه

بنابر آنچه بیان شد، دیدگاه هر دو نظریه‌پرداز فیلم یعنی ژاروی و متز، به دلیل عدم توجه به چگونگی شکل‌گیری فلسفه هنر افلاطون و ارسطو (که هر کدام از آنها بر گونه‌ای از هنر استوار است) و همچنین به دلیل بازخوانی ناقص فلسفه افلاطون و ارسطو، بصورتی که به افق‌هایی که فلسفه‌شان بر اساس آن بنا شده است توجهی نشده است (به عنوان مثال برداشت فیزیکی ژاروی از نگرش متافیزیکی افلاطون و برداشت فرهنگی متز از نگرش فرافرهنگی که ارسطو دارد)، با کاستی‌هایی روبرو شده است که در این مقاله سعی شد با توجه به مفهوم حیث التفاتی پدیدارشناسانه و در نظر گرفتن کلیت نظرگاه فلسفی (به خصوص فلسفه هنر) این دو فیلسوف به نظریه‌ی جدیدی که ضعف‌های شناخته شده نظریات قبلی را نداشته باشد، دست یابیم.

این نظریه این گونه بیان می‌شود که؛ صورت افلاطونی فلسفه فیلم، تصویر سینمایی را وانموده‌ای از واقعیت اصیل می‌داند که متعلق به عالمی توهمی است و به دلیل اینکه امتداد هنرهای تجسمی واقع‌گراست، قادر نیست رونوشتی اصیل از حقیقت باشد. اما این صورت فلسفی به دلیل نپرداختن به جزء حرکتی سینما، دارای نقص می‌باشد. در واقع از این منظر، حرکت وانموده‌ها نمی‌تواند سبب ارتباط تصویر سینمایی و واقعیت اصیل گردد. از سوی دیگر صورت ارسطویی فلسفه‌ی فیلم، با تأکید بر کنش دراماتیک در سینما، بیشتر به عامل حرکت توجه دارد و به تصویر سینمایی به صورت مجزا از حرکت توجهی نمی‌کند و بیان می‌کند که فیلم از طریق تبعیت از حقیقت‌نمایی یا به عبارت دقیق‌تر تبعیت از قواعد ژانر، می‌تواند بازنمای واقعیت اصیل باشد، البته این بدان معنا نیست که سینما در هر شکلی حقیقت‌نماست بلکه این نوع نگرش به سینما، تحقق حقیقت را در آن ممکن می‌داند.

پی‌نوشت‌ها:

۱ در زبان فارسی برای واژه‌ی Reality دو معادل واقعیت و حقیقت وجود دارد و معمولاً آن‌جایی که ظاهر امور و وقایع مورد نظر است "واقعیت" به کار می‌رود و جایی که امور و وقایع ناپیدا از این واژه مستفاد می‌شود، "حقیقت" به کار می‌رود. در این مقاله سعی شده است در جایی که Reality بدون توجه به جایگاهش و به طور کلی مد نظر است کلمه‌ی "واقعیت" استفاده شود اما وقتی وجه ناپیدای آن مورد نظر بوده است از واژه‌های "حقیقت" یا "واقعیت اصیل" به کار رود.

۲ Representation، هر چیزی که عرضه‌کننده‌ی مجدد یا نمایانگر چیز یا چیزهایی دیگر باشد.

3 JeanLouis Baudry.

4 Ian Jarvie.

5 Christian Metz.

٦ Simulacrum، در اینجا منظور تصویری است که شبیه ظاهر اشیا و پدیده‌هاست اما با اصل آن‌ها نسبتی ندارد.

7 Verisimilitude.

8 Edmund Husserl.

9 Praxiteles.

10 Scopas.

11 Lysippus.

۱۲ Mimesis، در این مقاله تقلید به عنوان یکی از انواع بازنمایی در نظر گرفته شده است.

13 Opinion.

14 Knowledge.

15 Imagination.

16 Perception.

17 Reason.

18 Understanding.

فهرست منابع:

ارسطو (۱۳٦۹)، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، ارسطو و فن شعر، امیرکبیر، تهران، صص ۱۷۱-۱۱۳.

افلاطون (۱۳٤۸)، جمهور، ترجمه فؤاد روحانی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.

بازن، آندره (۱۳۸۹)، سینما چیست؟ ترجمه محمد شهبا، هرمس، تهران.

بینای مطلق، سعید (۱۳۸٦)، هنر در نظر افلاطون، فرهنگستان هنر، تهران.

ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۸۸)، هنر از دیدگاه مارتین هایدگر، فرهنگستان هنر، تهران.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳٦۹)، ارسطو و فن شعر، امیرکبیر، تهران.

ژاروی، یان (۱۳۸۲)، افلاطون و تمثیل غار، ترجمه علی اکبر علیزاد، کتاب ماه هنر، شماره‌ی ٦۱ و ٦۲ ، صص ۸۸-۸۲.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۸)، نقد ادبی، فردوس، تهران.

عمید، حسین (۱۳۸۷)، فلسفه‌ی آغازین سینما، اطلاعات حکمت و معرفت، شماره‌ی ۳٤، صص ۲٦-۲۲ .

کاپلستون، فردریک (۱۳۸۰)، تاریخ فلسفه: جلد یکم یونان و روم، ترجمه سید جلال الدین مجتبوی، انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش، تهران.

کوری، گریگوری (۱۳۸۸)، تصویر و ذهن: فیلم و فلسفه، و علوم شناختی، ترجمه محمد شهبا، مهر نیوشا، تهران.

کیندرمن، هاینتس (۱۳٦۵)، تاریخ تئاتر اروپا: جلد اول، ترجمه سعید فرهودی، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران.

گاتری، دبلیو.کی.سی (۱۳۷۸)، تاریخ فلسفه یونان؛ جلد ۱٦ (زبان‌شناسی، محاورات انتقادی)، ترجمه حسن فتحی، انتشارات فکر روز، تهران.

گاردنر، هلن (۱۳۸۷)، هنر در گذر زمان، ترجمه محمدتقی فرامرزی، انتشارات نگاه و انتشارات آگاه، تهران.

متز، کریستین (۱۳۷٦)، نشانه‌شناسی سینما، ترجمه روبرت صافاریان، ایثارگران، تهران.

هایدگر، مارتین (۱۳۸۲)، نظریه حقیقت افلاطون، ترجمه عطیه زندیه، فصلنامه متین، شماره ۲۰، صص ۱۲۱-۹۱.

هرست‌هاوس، رزالین (۱۳۸۸)، بازنمایی و صدق، ترجمه امیر نصیری، فرهنگستان هنر، تهران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی